

Tomas Štraus

Die slowakische Variante der Moderne

Bratislava im Zeichen von WCHUTEMAS und Bauhaus

Der immer größer werdende Abstand von der großen Ära des avantgardistischen künstlerischen Aufschwungs der ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts erlaubt, genauer im Wust der zeitgenössischen Manifeste (große Worte, Ideale und Absichten sowie der ihnen entsprechenden Werke, konkreten Realisierungen) jene wesentlichen Züge aufzufinden, mit denen die Kunst jener Zeit die Gegenwart antizipierte und an ihr mitformte. Die Betonung des Neuerertums und des experimentellen Verständnisses der Aufgaben der Kunst verbindet die Nachkriegsavantgarde mit dem progressiven Erbe der Kultur vom Ende des XIX. Jh. Die erste Generation der französischen Impressionisten und mit ihr Cézanne und andere formierten ein neues – dynamisches – Modell der Beziehung von Kunst und Gesellschaft. An die Stelle des individuellen bzw. kollektiven Mäzenatentums (Kirche, Staat usw.), nachlebend aus dem feudalen Mittelalter in die neuen Verhältnisse, wird zum bestimmenden Faktor, zum Demiurgen der Ziele und des ästhetischen Profils des Schaffens der Künstler-Schöpfer selbst. Jedwede Vermittler ignorierend, wendet sich der Autor direkt an die Gesellschaft als Ganzes. Das Kriterium des Willens und des individuellen Bewußtseins ist jedoch nicht fest genug. Die Gesellschaft und die mit ihr verbundenen neuen Methoden des Schaffens (Objektivität, Wahrheit, Erneuerung, Rationalismus, Formieren des Morgen und andere Kriterien der neuen Kunst) sind zu unbestimmt. Damit der Künstler in diesem immer mehr verwirrten Netz der Ziele sich nicht verirrt, kehrt er immer häufiger zur grundlegenden Wahrheit der eigenen Empfindungen und dem ihm eigenen Sehen der Welt zurück. Die Konzentration auf sich und in sich hinein (Schaffen an sich und für sich) ist der letzte Schritt, im Kern die Sackgasse und der Untergang des Avantgarde-Modells der Ästhetik.

Der erste Weltkrieg, der in seine grausame und unmittelbare massenhafte Wahrheit auch die bislang in ihre laboratoriums-mäßig abgeschlossenen Atelierstudien versenkten Künstler hineinzieht, bedeutet einen wesentlichen Einschnitt in der Entwicklung der neuzeitlichen Kultur. Der auf sich bezogene subjektivistische Pessimismus (Expressionismus usw.) lebte sich von einem Tag zum anderen aus und überlebte sich selbst. Programm des Tages – zusammen mit dem Kriegsende und der grundlegend veränderten gesellschaftlichen Realität des Jahres 1918 (Festigung der neuen Macht in Sowjetrußland usw.) – wurden neue Problemrealitäten: Erneuerung des durch den Krieg zerstörten Europas, ein neuer Internationalismus, Industrialisierung, Abtauen der neuen Möglichkeiten der technischen Zivilisation, Allgemeinheit und Rationalismus der Methoden der Arbeit und des Denkens, Demokratisierung, Kollektivierung des Bodens und Sozialisierung der Produktivkräfte, neue Massenhaftigkeit des gesellschaftlichen Lebens. Die Probleme des Gestern waren plötzlich veraltet, unverstänglich, gelegentlich auch lächerlich.

Es gereicht den führenden Künstlern um das Jahr 1920 zur Ehre, daß sie in der neuen und veränderten Situation (die die Politiker aus der Zeit der Versailler Verträge so böseartig interpretierten) klar das Hauptkettenglied der Entwicklung verstanden, das Bedürfnis, das Verhältnis von Mensch und Technik umzuformulieren. Der taylorisierte Kapitalismus brachte grobe Verletzungen der Prinzipien des Humanismus. Er paßte

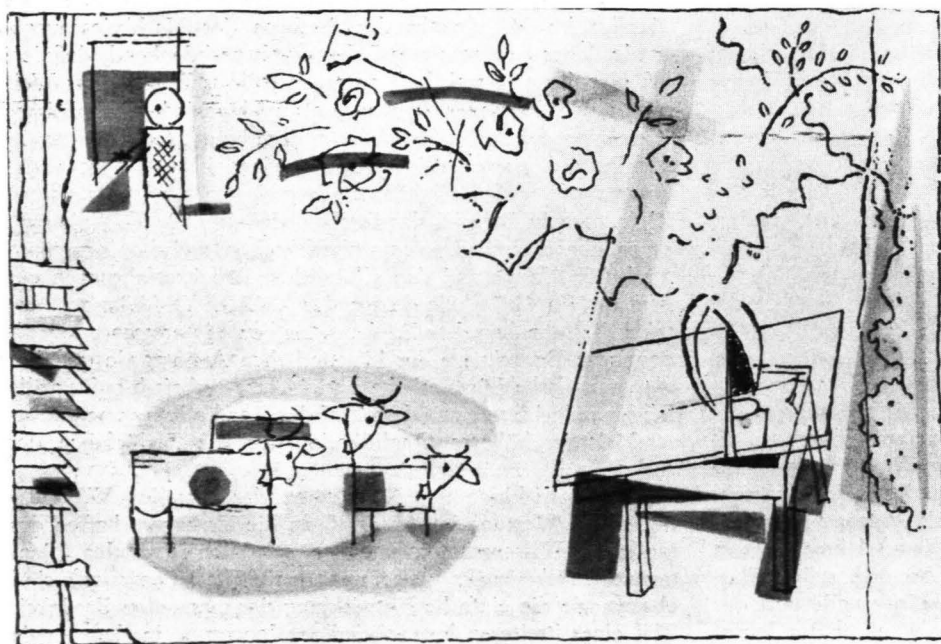
die Produktionsinstrumente nicht ihrem Benutzer an, vielmehr umgekehrt den Menschen der Maschine. Die Technik als neues Lebensmilieu, als „zweite Natur“ wurde so zum „unorganischen Leib des Menschen“ (K. Marx). Aufgabe des Tages war, dieses Verhältnis vom Kopf auf die Füße zu stellen. Das entzog sich aber dem gewohnten Rahmen und den Möglichkeiten, die Technik und Ökonomie eigen sind. Wissenschaftliche Psychologie, Ergonomie, Soziologie der Arbeit usw. ließen damals noch auf sich warten. Das Terrain war somit reif für eine neue Synthese von Kunst, Technik und Wissenschaft – Geburt und Entwicklung des Designs.

Untrennbarer Bestandteil der großen Ideale der Kunst der zwanziger Jahre war notwendig auch ein neues pädagogisches Konzept von Sinn und Orientierung des Schaffens. Es hat aus mehreren Gründen Schlüsselcharakter. Die Idee der Spontaneität, des befreiten Schöpfungstums und der Entwicklung des Menschen, nicht aber das einzelne Werk, das Schöne oder eine andere beliebige traditionelle Variante der Ästhetik, stehen nämlich im Mittelpunkt des Strebens der Nachkriegsavantgarde. Über sein gesamtes Lebenswerk nachdenkend, definiert W. Gropius sein wahrhaft anspruchsvollstes Projekt, das Weimarer und Dessauer Bauhaus, als pädagogisch-humanistische Projektion des Menschen. Alles andere betrachtet er als zweitrangig und unwesentlich.¹ Das pädagogische Konzept der Avantgarde umfaßte inhärent alle weiteren programmatischen Ziele, so zum Beispiel das Streben, definitiv die Teillinie zwischen Theorie und Praxis zu überschreiten, zwischen sogenannter hoher Kultur und den alltäglichen Arbeitserfahrungen der Massen. Im Gründungsdekret der WCHUTEMAS von 1920 wird dieses, neben dem Bauhaus, bis heute interessanteste pädagogische Experiment der künstlerischen Avantgarde definiert als „spezifische künstlerische und höhere technisch-industrielle Bildungseinrichtung mit dem Ziel der Vorbereitung von Künstler-Meistern höherer Qualifikation für die Bedürfnisse der Industrie“.²

Die Entwicklung der Fähigkeiten der visuellen Wahrnehmung und Wertung im Anschluß an die Errungenschaften der modernen Wissenschaften und der rationalen Methoden (Geometrie, Mathematik, Lehre von den Materialien usw.) sind ebenso wie die einfache Entwicklung der manuellen Fertigkeit Teil eines breiteren humanistischen Konzeptes, in dem – wie man sagen kann – ohne Übertreibung das traditionelle Verständnis von Kunst untergeht. Die grundlegende Stellung hatte daher, sowohl im Bauhaus als auch in den sowjetischen avantgardistischen Lehrinrichtungen (neben Moskau und Leningrad, Witebsk, Saratow, Charkow u. a.) der ein- bzw. zweijährige propädeutische Kurs (im Bauhaus Vorkurs genannt). Er vereinte in sich auf ideale Weise Theorie und Praxis, Überblick über die Geschichte der Kunst und die Grundlagen der Wissenschaften. Mathematik, Physik, Chemie, Lehre von den Materialien und der Farbe, Psychologie und Theorie der Perspektive, Geodäsie (für Architekten) u. a. verschmolzen so mit der künstlerischen Praxis, verstanden in ihren ganzheitlichen und utilitären Ausmaßen („Es ist notwendig, daß jeder Bürger in der Lage ist, eine elementare Zeichnung anzufertigen, die die Form der Dinge so klar definiert, daß aus der Zeichnung selbst die Konstruktion des Gegenstandes hervorgeht, die gegenseitige Beziehung seiner einzelnen Teile in ihrer Drei-



1 L'udovit Fulla: Lied und Arbeit, 1934/35, Bratislava, Slowakische Nationalgalerie



2 L'udovit Fulla: Studie, 30er Jahre

dimensionalität sowie der funktionelle Mechanismus des Ganzen“).³

Die Erziehung zur Teamarbeit, Antiindividualismus, Abbau der engen und einseitigen Spezialisierung, Einheit von Theorie und Praxis, Elastizität des Denkens und weitere Voraussetzungen moderner, anspruchsvoll konzipierter schöpferischer Arbeit folgten notwendig aus dieser revolutionär neuen und erst mit dem Abstand eines Halbjahrhunderts einschätzbaren pädagogischen Theorie.⁴

Die Synthese der durch Jahrhunderte hindurch getrennten Theorie und Praxis, von körperlicher und intellektueller Aktivität, von Ästhetik, Ergonomie und Ökonomie ist jedoch nicht die Angelegenheit einer einmaligen Proklamation. Auch wenn die ästhetischen Neuerersysteme der Vorkriegs- und Kriegszeit in Gestalt des italienischen Futurismus, des russischen Suprematismus, des holländischen Neoplastizismus, des

deutschen und ungarischen Aktivismus, des französischen Purismus usw. bereits die Grundlagen eines neuen Verständnisses im Verhältnis von Kunst, Technik und Wirklichkeit legten, das Suchen der neuen Synthese füllt einen ganzen eigenen Zeitraum aus. Es reicht von den ersten (noch van-de-Veldehaften) Schritten des Weimarer Bauhauses über die revolutionären Versuche der sowjetischen Avantgarde zu weiteren künstlerischen Schulen und Experimentalwerkstätten, wobei eine nicht bedeutungslose Rolle – auch im Rahmen des umfassenderen internationalen Kontextes – die Bratislavaer Kunsthandwerkerschule 1928–1938 spielte.

Für die Zwecke in Bratislava bekannte 1935 Ernst Kállai⁵, daß das synthetisierende humanistische Leitmotiv des Bauhauses für viele Jahre mehr eine romantische Vision als die Aufrichtung eines praktischen Zieles bleibt. Die progressivste pädagogische Achse des Bauhauses, der sogenannte Vorkurs,

ist in wesentlichen Aspekten losgerissen von der konkreten Werkstattpraxis, die die Grundlage der praktischen Ausbildung ist. Die intime Beherrschung der Feinheiten des Handwerks und der technischen Produktion (und ihrer Ziele: die Möglichkeit der Serienfertigung der Produkte), folgt nicht aus den allgemeinen Grundlagen der Lehre, das heißt, der Zeichnung nach der Natur, von Ästhetik, Theorie und Geschichte der Kunst, der Psychologie, den Grundlagen der Naturwissenschaften, von Ökonomie usw., ebenso wenig aus der Teilnahme am sportlichen und künstlerischen Leben der Schule. Neben dem Formmeister gab es den erfahrenen Werkmeister. Besonders abgelöst von allen anderen Gegenständen war dabei die Malerei. Ungeachtet dessen, daß sie durch so hervorragende Persönlichkeiten wie W. Kandinsky, L. Feininger, P. Klee, O. Schlemmer und andere vertreten wurde. Malerei (wie auch die Bühne am Bauhaus) hatten vor allem Kompensationsfunktion. Sie war Quelle des seelischen Ausgleichs, der Spiele und freudige Aktivität, Ausgleich des gesamten einseitigen Rationalismus der Schule.

Die Aufgabe, diese Dualismen von Theorie und Praxis usw. zu überwinden, stand dringlich auch vor der nachrevolutionären sowjetischen Pädagogik, der Ästhetik und dem künstlerischen Schaffen. Die Gründung eines speziellen methodologisch-theoretischen Instituts (INCHUK) gab dabei eine besonders günstige Basis für die praktische Ausbildung. Die einzelnen Etappen der kurzlebigen, aber intensiven Entwicklung dieses damals in der Welt einzigartigen Forschungsinstitutes sind am eindringlichsten charakterisiert durch die jeweils leitende Persönlichkeit: von Kandinsky über Rodčenko und Brik zu Arwato (oder wenn wir wollen: von der Metaphysik über den Konstruktivismus und Produktivismus zu Ökonomie und Soziologie). Die Leitlinie des ästhetischen Bemühens wird nicht die Erziehung starker „Persönlichkeiten“, das Entwerfen origineller Einzelheiten, sondern die Suche allgemeiner Formeln der zeitgenössischen Welt der Formen, einer einheitlichen Methodologie der schöpferischen Arbeit und des Denkens.

Unter der Leitung von A. V. Babičev wurde die sogenannte Komplexmethode der Vereinheitlichung anschaulicher und logisch-theoretischer Denkvorgänge neu erarbeitet. Die synthetische Methode der phantasievollen Auffassung der Welt, die überzeugende Resultate im Schaffen der Kinder bringt, verzettelt in individuellen Gesten einiger Vertreter der künstlerischen Moderne, ist für die Massenpädagogik der Erwachsenen ungeeignet. Die Anwendung der rationalanalytischen Methoden in der Kunst schließt in sich ein Element der Anschaulichkeit ein, der Verallgemeinerung, des intuitiven Konzipierens von Gedankenvorgängen. Der spezifische Gegenstand der Kunst und die Weise ihrer Rezeption schließt Einseitigkeit des analytischen Herangehens aus.⁶ Die Verbindung mit der Praxis von Technik und Handwerken, gegeben – im Unterschied zum Bauhaus – bei einigen sowjetischen künstlerisch-architektonischen Lehrstätten (Babičevs „Rabfak“ u. a.), die kollektive Methode der Lehre, die Verbindung zur Wissenschaft, die weltanschaulich einheitliche Interpretation der Welt, brachten allmählich eigenständige Resultate.

Wie konnte sich mit dieser allgemeinen Bewegung, deren charakteristischer Zug die Ignorierung spezieller Züge der lokal-nationalen Entwicklung und der Überreste der Vergangenheit war – programmatischer Internationalismus, Verwurzelung in der Ablehnung des imperialistischen Kriegs und in den Ideen des Sozialismus, ebenso in den unbezweifelbaren Gegebenheiten der Entwicklung von Wissenschaft und Technik⁷ – die noch aus rückständigen feudalen Verhältnissen hervorgehende Slowakei verbinden? Die Abwesenheit einer städtischen Kultur mit den ihr eigenen Merkmalen gab der Slowakei eine besondere Stellung in Europa. Am Ende des XIX. Jh. bestanden hier (besonders in der Ostslowakei) noch archaische Formen des Warenaustausches. Der Käufer mußte einen Topf mit Getreide füllen und soviel, wie dort hineinging, war sein Kaufpreis. Die ökonomische Rückständigkeit, charakteristisch auch für andere Gebiete Ost- und Mitteleuropas, würde jedoch



3 Malereiabteilung der SUR. Studie zu einer Reklametafel von J. Sandora

4 Aufgabenblatt grafischer Schulung



nicht ausreichen, das seltene Erhaltenbleiben von Traditionen und Bräuchen der volkstümlichen handwerklichen Produktion, der Kunst und Folklore zu erklären.

Entscheidend ist hier vor allem der sich formierende sozialpolitische und ideelle Entwicklungsprozeß. Die Slowakei gelangte ins 20. Jh. ohne jene Basis, die bei allen anderen Nationen die Städte und die städtische Kultur als Voraussetzung des Prozesses des Selbstbewußtwerdens abgeben. Obschon diese nationale Wiedergeburt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jh. meist überall vom Dorf ausging, vollzog sich der Prozeß der städtischen kulturellen Infiltration auch in der nächsten Umgebung der Slowakei so rasch (z. B. in Polen, Böhmen, Ungarn usw.), daß die Begriffe Volkstümlichkeit und Volkskunst dort bereits leeres Vaterlandstum bedeuteten, durchtränkt von Geistlosigkeit und programmatischem Konservatismus, mit retardierenden Tendenzen in Politik, Kultur und Kunst. Nicht jedoch in der Slowakei (und teilweise in Mähren). Die Slowakei hatte zwar im späten Mittelalter reiche und blühende Städte: die Zentren des Bergbaus und Hüttenwesens, bedeutende Knotenpunkte der Handelswege vom Norden nach dem Süden und Osten Europas. Die Einwohnerschaft dieser Städte wurde nach den Kolonisationswellen des 13. Jh. und später vor allem von Deutschen gebildet (später von Ungarn). Das slowakische Element hielt sich programmatisch im relativ intakten ruralen Milieu konzentriert. Die Volkskunst und ihr Schaffen stellten daher für Jahrhunderte ein entwickeltes und materialisiertes Programm nationaler Eigenständigkeit dar.

Versuchen wir jedoch die Probleme der Moderne in der Slowakei, respektive ihr Volkskunstschaffen, ohne die üblichen Vorurteile zu betrachten. Der Antagonismus von Tradition und Avantgarde (formuliert u. a. pointiert auch in Rußland um 1913, ganz zu schweigen von den anderen europäischen Ländern), gewann hier eine und ungewöhnliche Formulierung. Wenn wir nämlich vom üblichen Gebrauch der ästhetischen Begriffe einmal absehen, stellen wir mit Überraschung fest, daß Volkskunst, Handwerk und volkstümliches Kunstgewerbe noch zu Anfang unseres Jahrhunderts in der Slowakei ohne Übertreibung jene philosophischen Postulate erfüllte, mit denen überall in Europa die Avantgarde als Zielprogramm zu Beginn der zwanziger Jahre antrat: Vereinheitlichung der Gestalt (Form) und der Funktion, von Ökonomie, Technik und Ästhetik, Handwerk und Phantasie, organisches Verständnis von Material und Konstruktion, Verbindung von Intellekt, Gefühl, Absicht und Spiel, Berufung auf den noch nicht geteilten (nicht-spezialisierten) Menschen – Schöpfer, Verlängerung der Freude (Aktivität) aus der Arbeit usw.

Tatsächlich hat die Problematik auch ihre historische Dimension. Obschon anfänglich jenes ideell-kulturelle Interesse fehlte, daß die folkloristische Betätigung schon in den Zeiten der Romantik ins Zentrum der ästhetischen Fragestellung einbezog, kann man den Prozeß des Verschmelzens von Volkskunstschaffen und moderner Technologie und Produktion bereits seit der 2. Hälfte des 19. Jh. auch in der Slowakei verfolgen. Die vorherrschenden Motive des Interesses an Volkskunst und Handwerk sind jedoch nicht ideell-ästhetischer, sondern ökonomischer, genauer ökonomisch-administrativer Natur. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jh. befand sich die volkskünstlerische Produktion in der Slowakei im Zusammenhang mit der fortschreitenden Zentralisierung der Administration und des Wirtschaftslebens fest in den Händen der städtischen Gesellschaften, der Gemeinden und Handelskammern. Dieser Prozeß der Evidenz und Genossenschaftsbildung hat dabei seine regionalen Grundlagen. So ist zum Beispiel die Zipser Gesellschaft für häusliches Gewerbe bekannt (Zentren: Spišská Nová Ves, Poprad, Veľká u. a.), ähnliche Organisationen gab es in Gebieten von Šariš (Solivar, Sabinov, Kurse in Bardejov), Zemplin (Schnitzerschule in Humené u. a.), Zvolen (Detva, Bzovík, Špania Dolina usw.), in der Westslowakei (Schnitzerei in Uhrovec, Keramik in Modra, Klöppeln in der Umgebung von Piešťany, Korbflechterei in Šamorín, später in Trnava usw.).

Gewisse koordinierende Aufgaben erfüllte in Bratislava die Oberungarische Gesellschaft zur Hebung des Gewerbes. Sie organisierte Kurse, richtete Werkstätten ein, bemühte sich vielseitig ideell und organisatorisch um die Förderung des Volksschaffens und der Handwerke auf dem Gebiet des damaligen „Oberungarns“. An ihre Stelle trat später die Bratislavaer Gesellschaft „Isabella“, die jedoch mehr den repräsentativen Aufgaben den Vorrang gab. Hinsichtlich der Handelsaspekte übernahm der gesamtungarische „Zentrale Verband für Hausindustrie“ in Budapest die Initiative. Österreichischen Statistiken zufolge arbeiteten um 1908 auf dem Gebiet der heutigen Slowakei mehr als 460 000 Menschen im Volkskunstschaffen.⁸

Anerkennung, aber auch vorteilhafte kommerzielle Bestellungen aus ganz Europa gewannen die Produkte der Volkskunst und des Handwerks (bes. Stick- und Aufnähtechniken und Klöppelei) auf internationalen Ausstellungen, beginnend 1873 (Wien), alsdann in Budapest (1888), Paris (1872, 1900), Petersburg (1902), Wien (1908) und anderswo. Eine bahnbrechende Bedeutung erlangte die Ausstellung, die Scotus Viator im Jahre 1911 in London veranstaltete. Die Ausstellung wurde begleitet von einem Sonderheft der Zeitschrift „Studio“, gewidmet der Volkskunst im damaligen Österreich-Ungarn (das reproduzierte Material kam meist aus der Slowakei).

Neben den praktischen wirtschaftlichen und Beschäftigungsaspekten (ein bedeutender Teil der Bevölkerung lebte von der Handarbeit) hatte die Entwicklung der Volkskunst und des Handwerks auch eine dominante kulturell-ideelle Bedeutung. Sie bildete eine Stütze des Patriotismus und des nationalen Bewußtseins als Defensivmittel gegen den Druck der herrschenden ungarischen Kultur und der Unternehmer. Es ist in diesem Sinne nicht übertrieben, wenn wir Echo und Platz, den damals Klöppelei und Stickerei erlangten, vergleichen mit der Rolle der national orientierten Literatur, die zudem nur einen begrenzten Kreis von Gebildeten erreichte. In diesem Geist klang zum Beispiel die erste Ausstellung der slowakischen Stickerei und Trachten aus, veranstaltet von der Gesellschaft Zivena (Andrej Kmet', Pavol Socháň u. a.) 1887 in Turčianský Sv. Martin. Durch die vermittelnde Aktivität des Architekten Jan Koula wurde sie ein Impuls für die Volkskunstaussstellung 1895 in Prag. 1890 gab Socháň in Prag das Buch „Vzory staroslovanských výšiviek“ heraus (zuvor bereits eine ähnliche Publikation in Martin).

Das niedrige Niveau der Industrialisierung und die Entfernungen von den großen städtischen Zentren retteten die Volksschaffenden verhältnismäßig lange vor der Gefahr der stilistischen Entwertung und Unifizierung, die bereits damals West- und Mitteleuropa prägte (Welle des Neoromantismus, bzw. Naturalismus, Dekadenz, Sezession usw.). Die gut gemeinten pädagogischen und lehrenden Eingriffe der städtischen Intelligenz wirkten unter diesen Zusammenhängen zweideutig.

Die Entwicklung des Volkskunstschaffens und des Handwerks wurde nicht einmal durch den Weltkrieg gebremst und auch nicht durch die ihm folgenden neuen machtpolitischen Verhältnisse in Mitteleuropa. Um die Förderung des volkskünstlerischen Handwerks kümmerte sich nach 1918 vor allem das „Institut für Heimindustrie“ (vordem Zentralverband für österreichische Handindustrie“, übertragen unter veränderten Bedingungen von Wien nach Prag). Die Anzahl der direkten Mitarbeiter (besonders für Klöppelei und Textil) wird für die neue Situation auf ca. 15 – 20 000 geschätzt. Radikale Modernisierungsbestrebungen, und daher gegenüber dem Volksschaffen und seinen Tendenzen eine beträchtliche Ratlosigkeit, wies der „Svaz českého díla“ auf, gegründet 1912 durch den Architekten Jan Koula. Eine glücklichere Entwicklung, jedoch nur von kurzer Dauer, hatte der „Zväz ľudového priemyslu“, gegründet 1921 von dem Architekten D. Jurkovič und von Professor J. Vydra in Martin. Träger der Volkskunsttraditionen blieb v. a. der Verein „Detva“, während das Programm des Anschlusses an und des Ausnutzens der Errungenschaften von Industrie und Technik Anfang der 20er Jahre verkörpert wurde durch die „Spoločnosť umeleckého priemyslu“.

Resultat dieser immer akuter empfundenen Begegnung der archaischen Traditionen mit den neuen Stil Tendenzen, besonders mit dem Kubismus (der ab 1911 eine starke Position in der tschechischen Architektur und in der Möbelherstellung besaß), war der tschechoslowakische Beitrag zur internationalen Ausstellung der dekorativen Künste in Paris 1925.

Die Wertschätzung der Kraft der einheimischen Tradition, vor allem ihrer Lebenskraft hinsichtlich der zeitgenössischen ökonomischen und sonstigen Bedürfnisse, spielte bereits in den ersten Anfängen der Überlegungen zur Formierung eines künstlerischen Schulwesens in der Slowakei eine Rolle. Auch unter den Gegebenheiten der beginnenden Industrialisierung – wie das analytisch J. Vydra erfaßte – dauerten auch unter den Nachkriegsverhältnissen die ökonomisch-gesellschaftlichen Bedingungen der Existenz und Entwicklung der Volkskunst und des Handwerks fort:

1. Überschuß an Arbeitskräften und Mangel anderer, besser bezahlter Arbeit an einem bestimmten Ort. Die Handarbeit ist unter diesen Bedingungen ökonomisch effektiv.
2. Verarbeitung örtlicher, einheimischer Rohstoffe, die in der Umgebung im Überfluß sind, z. B. Lehm, Holz, Stroh, Schilf, Glas usw.
3. Respektieren von Funktion und Nützlichkeit der Gegenstände des Volksschaffens. Organischer und funktionierender Verbrauch.
4. Lokale Traditionen einer bestimmten Art von Arbeit, z. B. technische Kenntnisse und Fertigkeiten für eine bestimmte Tradition, z. B. Klöppeln, Stickerei, Arbeit mit Holz usw.
5. Bestimmte subjektive Gegebenheiten: das Bemühen, die Tradition und den spezifischen Charakter der Handarbeit in einem gegebenen Rayon zu wahren und zu pflegen.⁹

Auf der anderen Seite (und das war Vydra und anderen gleichfalls klar) meldeten sich akut neue Bedürfnisse, die aus den sich immer mehr ändernden Lebensbedingungen der Bevölkerung hervorgingen, aus der sich entfaltenden ökonomischen und gesellschaftlich-kulturellen Kommunikation zwischen Stadt und Dorf. Eigenart und alte Bräuche gewaltsam erhalten bedeutet sie befestigen – das, was aber noch heute existiert, muß durch die Entwicklung notwendig überwunden werden. Der ästhetische Standpunkt darf hier nicht selbstzweckhaft sein. „Die gesamte Schönheit des Altertümlichen, der Trachten und der Volkskunst gehört immer nur den unterdrückten Schichten und Völkern. So wie heute die Tschechen die Slowaken der Trachten entkleiden, infolge des Beitrages der westlichen Kultur und des sozialen Umwälzens der Volksschichten, tun sie das, was sie mit sich selbst gleich nach 1848 taten: sie befreien die Slowakei von den feudalen Fesseln“, schreiben die Lehrer der Kunsthandwerkschule in Bratislava in einer kollektiven Erklärung. „Wenn während des Weltkrieges der russische Zar oder der deutsche Kaiser den tschechoslowakischen Staat gegründet hätten, wäre es möglich, daß die Tschechen von neuem Trachten tragen würden, so wie wir es bei nahen Beispielen sehen. Aber da ihn der soziale Denker, der Demokrat T. G. Massaryk schuf, und die Verwaltung des Staates und seine Politik weiterhin den demokratischen Weg gehen, werden in den nächsten Jahren die Trachten unweigerlich auch in der Slowakei verschwinden.“¹⁰

Worum es in den ästhetischen Polemiken der zwanziger Jahre in der Slowakei ging, das war das Bemühen, das Schwergewicht des schöpferischen Verständnisses vom Dekor und Ornament auf die Bearbeitung von Material und Form zu verlagern. Gefälligkeit, geistlose Nachahmung alter Formen und Ornamente bedeutet Vergeudung von Zeit und Arbeit, ästhetische Geschmacklosigkeit. Betonte Exklusivität, Herstellung von Produkten für touristische Zwecke ist gleichfalls keine Lösung des Problems. Das bedeutet vielmehr Unterschätzung der Möglichkeiten heutiger menschlicher Invention. Anstelle der Nachahmung des Alten forderten die Theoretiker und Organisato-

ren der Erneuerung von Handwerk und Kunst die neue künstlerische Akzentuierung der menschlichen Persönlichkeit in der materiellen und Arbeitskultur, einfache und schlichte Formen, Reinheit des verwendeten Materials, so wie sie vorherrschten in den geweißten Hütten und in der leinenen Kleidung, im hölzernen Gerät und anderen von den Menschen verwendeten Gegenständen des täglichen Gebrauchs. Die Erinnerung an die luftigen Räume der neuen Bauten ist in diesem Zusammenhang keineswegs zufällig. Achtung und Erkennen der Tradition verbinden sich hier organisch mit den neuen Ideen der Ästhetik, die die Nachkriegsarchitektur und Kunst der zwanziger Jahre kennzeichnen.

Die allgemeine Hypothese, daß die avantgardistische Moderne nicht notwendig Verwerfen der bisherigen Tradition bedeutet, der jahrhundertewährenden produktiven und künstlerischen Erfahrungen der Arbeit des Volkes, wird experimentell überprüft im Verlauf der zehnjährigen Existenz der Kunsthandwerkschule in Bratislava (1928–1938).

Im Mittelpunkt der pädagogischen Idee der Schule steht das Verständnis des Künstlers als geschulten Meister, Inspirator und Instrukteur des neuorientierten massenhaften (volkstümlichen) Schaffens. Auf die neuen Formen der Ästhetik kann man nicht passiv warten, man muß sie zielbewußt anregen und organisieren. Besuchen der Museen und das Studium historischer Vorbilder lösen die brennenden neuen Probleme der Gegenwart nicht. Anstelle der überlebten Tradition ist es erforderlich, neue Werte zu schaffen, was bedeutet, das inventarische Potential der Künste und des Handwerks zu konzentrieren für die Hebung der qualitativen Aspekte des Volksschaffens. Die neue Formulierung der Ziele erfordert dabei auch neue und nicht traditionelle Vorgehensweisen.

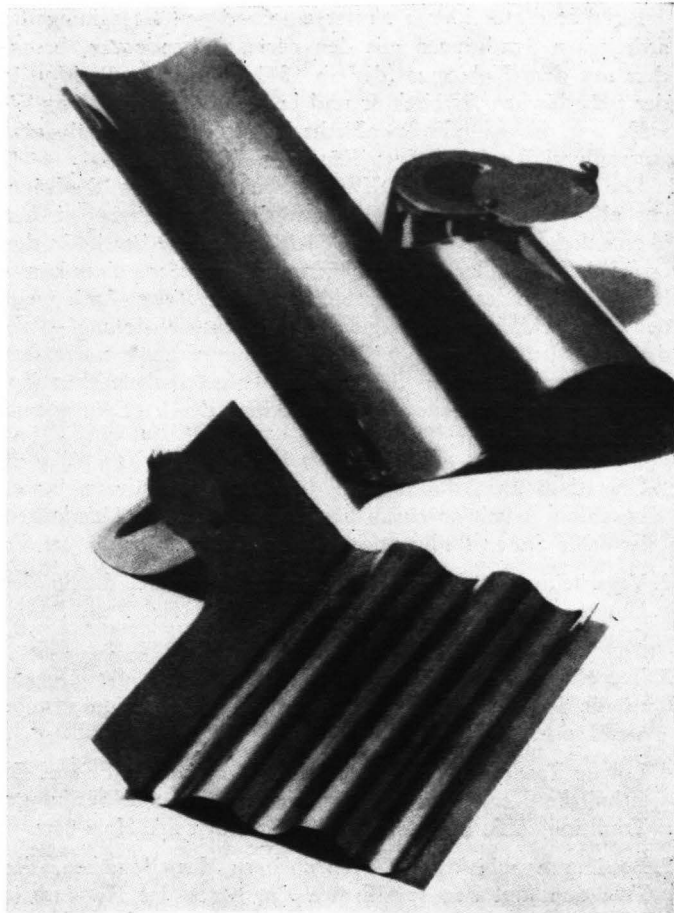
Es ist eine Ironie des Schicksals, vielleicht aber auch eine Gesetzmäßigkeit, daß das Anliegen, das Überlebte zu überwinden und die Tradition zu durchbrechen gerade der begeisterte Ethnograph, Historiker und Theoretiker der Volkskunst Josef Vydra erfüllte, der ab 1919 im staatlichen Kommissariat für die Denkmalpflege in Bratislava wirkte. Die wissenschaftlichen und praktisch-forschenden Interessen J. Vydras waren dabei organisch verbunden mit seinem pädagogischen Wirken. Ab 1912 beteiligte sich Vydra aktiv an der internationalen Bewegung für die Erneuerung der Kunstpädagogik und der angewandten Kunst. Es war sicher eine glückliche Wahl, daß an die Spitze der reformierten ersten selbständigen staatlichen Kunsthochschule in der Slowakei gerade dieser in einer Person bedeutende Theoretiker und Praktiker berufen wurde.

Bei der Formulierung der Leitideen der Kunsthandwerkschule in Bratislava ging man – nicht zuletzt auch durch das Verdienst J. Vydras im Verlauf des Jahres 1927 und kurz danach – bewußt aus von den Erfahrungen der Moskauer WCHUTEMAS und des Dessauer Bauhauses. Die nahende Wirtschaftskrise zwang dabei zur Vorsicht bei der Formulierung der pädagogischen Ziele. Wie in der Enquete des Ministeriums für Schulwesen (1927) der Leiter der Abteilung Kunstschulen, Dr. Z. Wirth, ausdrückte, hat es keinen Sinn, das Kunstproletariat zu vermehren durch die Gründung einer weiteren „reinen“ Hoch- oder Mittel-Kunst- bzw. Architekturschule. Diese Schulen (z. B. in Prag) sind charakterisiert durch die Losgelöstheit von Industrie und Handwerk, durch „Papier“ausbildung: Unkenntnis von Material, Technik und Technologie. Grundlage der neuen Schule wurden daher die bereits existierenden Abendkurse bei der Handels- und Gewerkekammer in Bratislava. Die Forderung eines Lehrbriefes in einem Handwerk oder einer entsprechenden fachlichen Praxis als Aufnahmebedingung an die Schule (Sicherheit der Existenz auch außerhalb der Kunst), gab Bratislava eine engere Verbindung mit der Produktion, mit Handwerk und Industrie, als selbst in seinen Blütezeiten das Bauhaus beispielsweise erreichte.

Die neuen Räume der modernen Schule in der Vazovová Straße ermöglichten in den verschiedenen Kursen die gleichzeitige Ausbildung von 2000 bis 2300 Adepten der Musen.



5 Gerät. Metallbearbeitende Abteilung, um 1934



6 Tintenfaß. Metallbearbeitende Abteilung, 1933

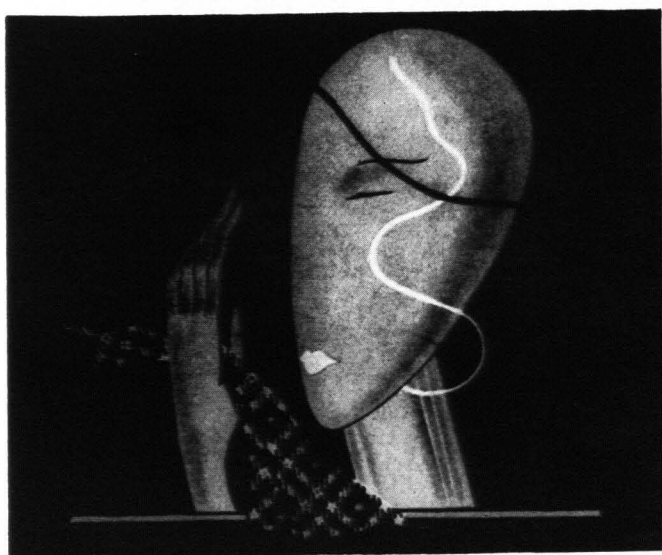
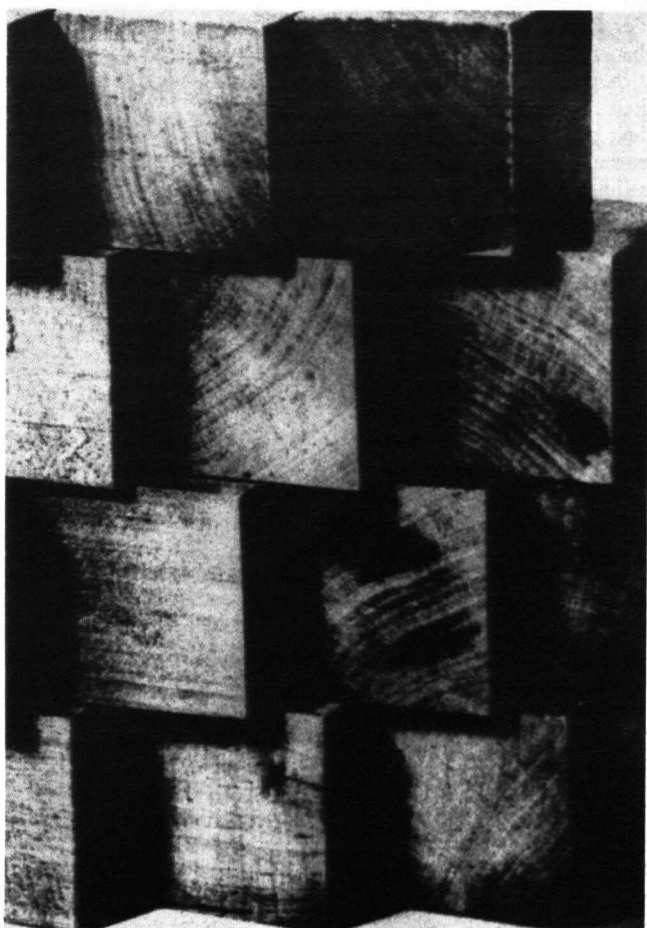
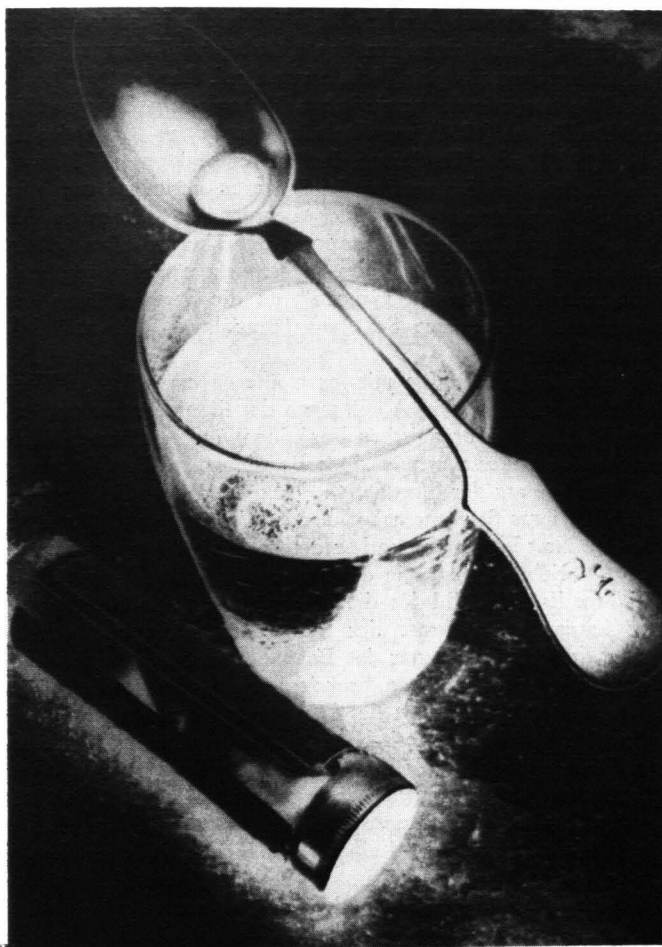
An das tägliche viersemestrige Studium (4–5 Monate) schlossen vier ganzjährige Zyklen der Abendschule an. Ein jeder der drei Abende in der Woche (zu 3 Stunden) war entweder der Werkstattarbeit, dem Entwurf oder der theoretischen Ausbildung gewidmet. Die Schule hatte acht selbständige Abteilungen: Textil und Mode (F. Malý und M. Galanda), Graphik (der Architekt Z. Rossmann), Photographie (J. Funke), Aus- (der Architekt Z. Rossmann), Photographie (J. Funke), Ausstattung (F. Reichenenthal), Metall (der Architekt F. Troster), Holz (F. Hrozienska), Malerei (J. Fulla) und Keramik (J. Horová). Zu diesen Abteilungen kam 1938/39 noch eine spezielle Filmschule (K. Plicka) hinzu. Die pädagogische Arbeit wurde durch

ein besonderes psychotechnisches Institut (Prof. Dr. J. Čečetka und Prof. J. Stavěl) unterstützt, das auf die Untersuchung der Talente und beratende Tätigkeit gerichtet war. Im Jahre 1931 unterrichteten an 86 Kursen (67 Tagesklassen) bereits 116 Fachlehrer, Künstler und Architekten.

Eine Besonderheit der Bratislava Schule – im Vergleich zu den existierenden ausländischen Vorbildern – war vor allem die Ausbildung eines eigenen Nachwuchses aus Kindern und Jugendlichen (14–16jährige). Damit wurde auch die gesellschaftliche Progressivität gesichert, die direkt in den Leitzielen der Schule formuliert war: „... die angeborene künstlerische Begabung der Jugend auf praktische Ziele zu richten“, „... die



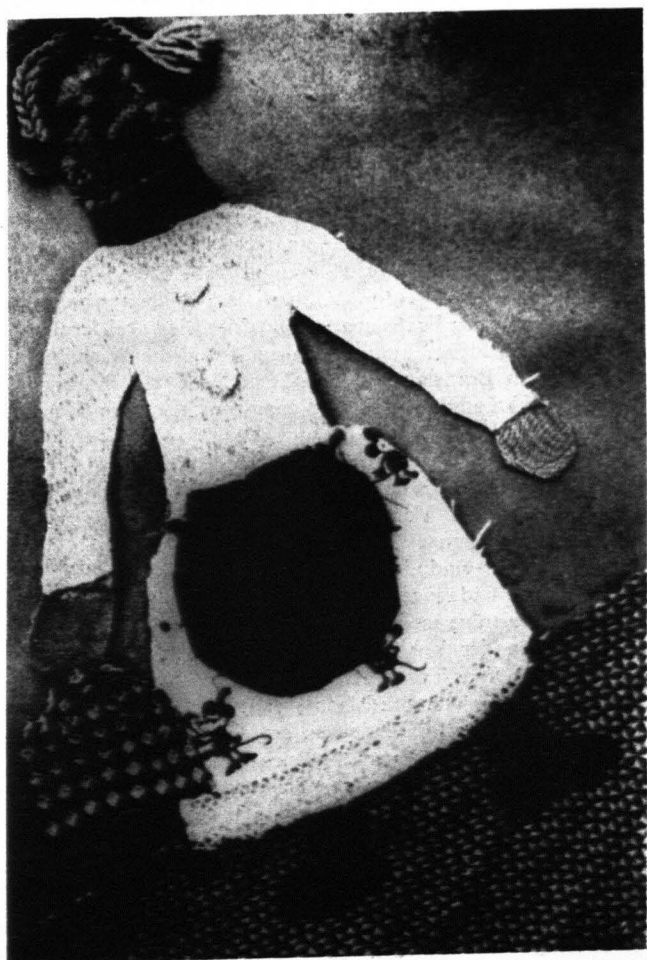
7 Vase. Keramische Abteilung, 1934



8-10 Studien der fotografischen Abteilung, 1934/35

Entwicklung von Talenten auch aus den nichtprivilegierten Schichten zu ermöglichen, die an manuelle Arbeit gewöhnt sind ...“ (aus dem Gründungsmanifest der Schule, 1928). Die Verbindung der Invention der Kinder mit den Erfahrungen der Erwachsenen gab überdies neue, spezifische künstlerisch-pädagogische Impulse.

So wie im Falle der festen Studenten hatten die Pädagogen der ŠUR die Möglichkeit, die künstlerisch talentiertesten Kinder aus allen Schulen der Stadt auszuwählen. Die Ausbildung



11 Kinderabteilung, Montage aus Stoffen

der Kinder führten dabei die talentiertesten slowakischen Maler: L. Fulla, M. Galanda, wenig später J. Alexy u. a. Je nach sich profilierender Begabung hatten die Kinder die Möglichkeit der weiteren Spezialisierung (Zeichnung, Modellieren, Arbeit mit Material). Für angewandte Kunst und plastische Versuche arbeiteten die Kinder nicht mit der gebräuchlichen Plastilina und amorphen Materialien, sondern mit normalem keramischem Ton, mit Glasuren, wobei sie ihre Arbeiten mit Hilfe des Werkstattmeisters auch selbst brannten. Kein Wunder, daß aus dieser Arbeit mehrere später bekannte – auch international anerkannte – Künstler hervorgingen.¹¹

Die schöpferische Handhabung der Erfahrungen der deutschen und sowjetischen Avantgarde, vor allem die verstärkte Betonung des maximalen Durchdringens von Theorie und Praxis, womit Bratislava die älteren ausländischen Vorbilder übertraf, wurde nicht nur durch die Ausdehnung der Grundlagen des Vorbereitungskurses, als Kern des Neuerertums von Bauhaus und WCHUTEMAS/WCHUTEIN, auf die Dauer des gesamten Studiums erreicht. An die Stelle der zeitlichen Abfolge, die bestimmte Klippen in sich barg¹², wurde hier die parallele Anbindung von Theorie und Praxis, Form und Material, Kunst und Handwerk gesetzt. Die Aneignung und schöpferische Verarbeitung der Erfahrungen der Avantgarde war dabei auch durch direkte persönliche Erfahrungen einiger Lehrer der ŠUR im Ausland gesichert. Die Verbindung zur sowjetischen künstlerischen Avantgarde war vor allem gegeben durch die Person von F. Reichenthal, der während der Oktoberrevolution in Rußland wirkte und beteiligt war an der künstlerischen Agitation (ROSTA-Fenster in Petrograd usw.), die Verbindung zum Bauhaus und seinen Erfahrungen war vielseitig und dauerhaft.

Einen lebendigen Austausch der avantgardistischen pädagogischen Projekte brachte zum Beispiel der VI. Kongreß für Kunsterziehung 1928 in Prag. An ihm beteiligten sich als Referenten einerseits Josef Albers und weitere Bauhausmeister, andererseits J. Vydra, L. Sutnar, L. Fulla und weitere Einheimische. Ernst Kállai und auch László Moholy-Nagy, Hannes Meyer und andere kannten gut aus eigener Kenntnis die neuen pädagogischen Bemühungen in der Tschechoslowakei. Am Bauhaus weilte 1930 zu einem Studienaufenthalt Z. Rossmann, der seiner Frau Maria Doležalová folgte, die 1929–31 Photographie bei W. Peterhaus studierte. Seine theoretische Studie über die Soziologie kollektiven Wohnens konnte Rossmann jedoch am Bauhaus nicht mehr abschließen. Aus politischen Gründen wurde er 1931 aus Deutschland ausgewiesen.¹³ Sein durch Mies van der Rohe angeregtes Interesse an angewandter Graphik und Ausstellungsgestaltung konnte er dann erst in Bratislava voll entfalten. So wie am Bauhaus vereinzelt auch Studenten aus Bratislava und aus der Slowakei lernten¹⁴, so war der lebendige Internationalismus tägliche Wirklichkeit der Schule in Bratislava. Neben Tschechisch und Slowakisch waren gleichberechtigte Verständigungssprachen auch Deutsch und Ungarisch.

Untrennbarer Bestandteil der pädagogischen Theorie und Praxis, lebendige Basis der aktuellen Verbindung mit der Welt war die extensive Vortrags- und Publikationstätigkeit der Schule. Im Zusammenwirken mit dem „Sväz čsl. diela“ und mit der Handels- und Gewerbekammer hielt zum Beispiel 1931 der führende Pädagoge des Bauhaus', L. Moholy-Nagy, auf Ungarisch Vorträge in Bratislava, der in einzelnen Kursen vor allem Fragen der Reklame, der modernen Malerei, Plastik, Photographie und Typographie behandelte. In den Räumen des Kunstvereins von Bratislava sprach Moholy-Nagy wiederum deutsch zu neuen Tendenzen am Bauhaus. Ähnlich sprachen in Bratislava zu verschiedenen ästhetischen Problemen mehrfach E. Kállai (einer der Hauptautoren der Zeitschrift „Forum“), über die neue Typographie J. Tschichold, über den Konstruktivismus L. Kassák, über die Architektur der UdSSR H. Meyer, über den Einfluß der Volksmusik auf die Moderne B. Bartók usw.¹⁵

Moholy-Nagy hatte im Mai 1935 in Bratislava sogar eine selbständige Ausstellung. Die Ausstellungsräume der Schule

standen dabei ununterbrochen für die aktuelle Information zur Verfügung, gleich ob es um das tschechische Kunsthandwerk und Entwurfswesen ging (Schule von Prof. Benda, 1935), um neue Tendenzen in der sowjetischen Photographie, Typographie und Buchkultur (1936), um finnische Graphik und Kunsthandwerk (1936), neue Tendenzen der Pariser Malerei (1936) usw. Ein Ereignis im Leben der Stadt waren natürlich auch die regelmäßigen Ausstellungen der Lehrer und Studenten der Schule. Hinsichtlich der Publikationsmöglichkeiten sei vor allem erinnert an die von J. Vydra in Bratislava herausgegebene Monatsschrift „Výtvarná výchova“, an die Sammelbände des modernen angewandten Schaffens (Bratislava 1931 und folgende Jahre).

Bineglied der Schule mit ihren älteren europäischen Vorbildern, aber auch aller Abteilungen der Schule untereinander, war die Idee der organischen Funktionalität der Formen, Materialien und Gestaltwerte. „Das Bemühen um die Ökonomie der Bearbeitung der Materialien deckte nicht nur die Mannigfaltigkeit ihrer Strukturen auf, sondern leitete gleichzeitig die Gesetze ihrer Formen ab und entdeckte damit die wahre Schönheit“, schrieb F. Troster in der programmatischen Studie „Lob des Metalls“. Vorbild für die zeitgenössische Produktion war der leitenden Lehrkraft der ŠUR die Automobilindustrie, hinter der heute nicht nur das Bauwesen und andere Produktionszweige zurückbleiben, sondern auch die traditionelle Ästhetik.¹⁶ Die Schönheit des Drucks erscheint uns heute bereits nicht in der künstlerischen Anordnung oder im Gebrauch von Farben, sondern als Vollkommenheit des Druckes selbst, als Resultat der gut gewählten Schrift, der richtigen Qualität des Papiers und der Anordnung des Textes auf der Fläche dergestalt, daß Inhalt und eigentlicher Sinn optisch genau ausgedrückt sind im Sinne maximaler Lesbarkeit und Erinnerbarkeit“, überlegte zu den Möglichkeiten der neuen Typographie Z. Rossmann. „Die Typographie ist Bestandteil der Technik, aber ihre Formentwicklung ist vielfältig verwurzelt.“¹⁷

Für die Realisierung dieser neuen ästhetischen Vorstellungen und Ideale gelang es J. Vydra, auch jene jungen, damals in Böhmen und in der Slowakei fortschrittlichsten Künstler-Neuerer zu finden und zu mobilisieren. Lesen wir dazu einige ihrer grundlegenden programmatischen Bekenntnisse (aus den Jahresmitteilungen der ŠUR 1933–1934):

- Fulla:* Befreiung der Wohnung von allen belastenden Vorbildern der Dekorationsmalerei. Mehr Kultur der Farbigkeit, der Qualität der Töne und mehr Licht. Die Malerei ist die Betonung der architektonischen Wirkung.
- Funke:* Wir fotografieren die Struktur, wir entdecken den Fotogenius der Gegenstände. Wir kombinieren die Objekte im Raum.
- Galanda:* Wir erwecken das Interesse der Kinder an schöpferischer Tätigkeit durch das Realisieren ihrer eigenen Gedanken und erhalten ihre schöpferische Phantasie bis zum Stadium der Selbstkritik.
- Horožová:* Wir drehen Keramik als Nutzgerät des Menschen. Keramik ist gleichfalls eine gute Grundlage der Erziehung plastischen Schaffens und Fühlens.
- Hrozinka:* Wir normalisieren die Möbeltypen. Wir vereinfachen die Konstruktion. Wir kombinieren das Material, Holz, Glas, Metall, Stoffe. Güte und Einfachheit der Proportionen. Ökonomie des Raumes zum eigentlichen Wohnen.
- Malý:* Wir erkennen das Material, seine Eigenschaften und Wirkung im Maß der Formen und Farben, der Verbindungen und wechselseitigen Kombinationen. Wir streben an, zweckmäßige Teile der Kleidung und des Wohnens zu schaffen.

Die einzelnen Lehrkräfte der Schule, zu denen im Laufe der Zeit noch weitere bedeutende Künstler hinzukommen (J. Alexy, J. Margold, K. Štika, K. Plicka, M. Motoška u. a.) waren nicht

gleichmäßig verwurzelt in der einheimischen Tradition der Künste, der Produktion und des Handwerks. Erste und grundlegende Voraussetzung der Aufnahme in den Lehrkörper war die eigene Invention, waren Elan und Bildschöpfung. Alles andere war zweitrangig. Mit eindringlichen literarischen Skizzen beschreibt J. Vydra in seinen Erinnerungen die ersten pädagogischen Schritte, Reifen und Verwandlung der späteren bedeutenden Nationalkünstlerin Julia Horová-Kováčikova während ihres Wirkens an der Schule in Bratislava. Die damals kaum 26jährige frische Absolventin des Keramikinstitutes in Sévres versuchte, natürlich, in ihren pädagogischen Anfängen auf andere Bedingungen das zu übertragen, was sie in der ausländischen, aber andersgearteten Praxis gelernt hatte. Sie begann mit dem Studium ornamentaler Vorbilder, mit Bemalen, Punzieren und anderen bekannten Weisen der an dekorativ-künstlerischen Anpassung fertigen Produkte. Die regelmäßige Werkstattpraxis in Modra, das Bekanntwerden mit den noch lebendigen Traditionen der Volksproduktion änderte radikal ihre pädagogische und künstlerische Orientierung. An die Stelle der malerischen Orientierung trat anfangs die bildhauerisch-experimentelle Periode (Figurale Torsi vom Anfang der dreißiger Jahre), deren Höhepunkt bald darauf die Serie der keramisch reinen und unwiederholbaren „Töpfermadonnen“ ist als sui generis-Definition der Spezifik der keramischen Gestalt (ähnlich farbige Majoliken mit Jánošík-Motiven, die Reliefs „Weinlese“, „Wäscherin“). Die obligate Antike beiseite lassend, lehrte die junge Professorin im weiteren Verlauf Modellieren an Beispielen rudimentären Volksschaffens mit markanten Spuren des Materials und der Bearbeitungsweisen.¹⁸

Bestimmte Schwierigkeiten, die daraus hervorgingen, daß die Lehrer der Schule mit Menschen mit ausgearbeiteten Händen in Berührung kamen, schlugen schließlich in die Formulierung einer der bemerkenswertesten Neuerungen der Bratislavaer Schule um: die sogenannte mechanische Zeichenmethode, bedeutendster Beitrag der ŠUR zur zeitgenössischen Pädagogik. Es war vor allem der Leiter der Schule des Textilentwerfens F. Malý, der als erster die Arbeit mit Umrißschablonen von Figuren einführte, die für viele die zu aufwendige sachliche Zeichnung ersetzte. Die Methode wurde auch in den anderen Abteilungen aufgenommen, ebenso die Montagetechnik (Arbeit mit farbigem und verschieden texturiertem Papier, auch Kombination mit verschiedenen anderen Materialien), bislang als avantgardistische künstlerische Methode betrachtet (vom Kubismus bis zu Dada), fand nun erstmals breite Anwendung in der pädagogischen Praxis. Fr. Reichenthal entwickelte in der Abteilungsabteilung die sogenannte Methode des filmischen Skizzierens, gestützt auf die Phasenaufnahmen von Figurenumrissen, ausgehend vom festen Knochenskelett. Ähnlich wie am Bauhaus (Vorkurs Moholy-Nagy) bildete das Komponieren abstrakter Formen, Collagieren und Arbeit mit dem Raum einen selbständigen Ausbildungsgegenstand. In ein spezielles Kompositionssystem zwecks Materialeinsparung übertrug die Methode der Berliner Assistent H. van de Veldes, der ab 1937 in Bratislava wirkende Jozef Vinecký. Die in Bratislava entwickelte Methode des mechanischen Zeichnens erweckte höchste Aufmerksamkeit beim internationalen Kongreß für angewandte Kunst 1937 in Paris und bei weiteren zeitgenössischen pädagogischen Begegnungen.

Es ging jedoch nicht nur um ein pädagogisches Experiment. Es ging um die Kontinuität der künstlerischen Entwicklung der einheimischen Avantgarde. Die dadaistische Phase des literarischen und künstlerischen Schaffens von L'udovít Kudlák (für die Zeitschrift *Ma*, Collagenausstellung 1921 im Museum Košice usw.) fand hier ihre weitere Entwicklung ein Jahrzehnt später an der Kunsthandwerkschule.¹⁹ Bedeutendstes Beispiel ist hier das malerische Werk eines der führenden Pädagogen, von L. Fulla, bis heute Hauptvertreter, ja Klassiker der modernen Kunst in der Slowakei. In seinem Werk verschmolzen lebensspendend die anregendsten Quellen des gesamten zeitgenössischen ästhetischen Denkens: analytischer Rationalismus und Konstruktivismus (Bezug auf die sowjetische Avantgarde), Macht der poetischen Phantasie (Lob Chagalls, des Dadaismus und der Kinderkunst) mit den jahrhundertealten weisen Erfahrungen der Volkskunst und des Handwerks. Das folkloristische Thema verwandelt sich dabei in der Entwicklung der Malerei in ein ganzheitliches und neues, zugleich folklorhaftes und modern-avantgardistisches Artefakt. Gibt es ein überzeugenderes und lapidarerer Beispiel des spezifischen, „slowakischen“ Weges in der Entwicklung der neuzeitlichen Kunst?

Anmerkungen

- ¹ W. Gropius: Eine Konzeption des Bauhauses. Katalog Bauhaus, Stuttgart 1968, S. 14
- ² L. Marc: Propeudetickij kurs VCHUTEMAS-VCHUTEINA. In: *Techničeskaja estika* 2, Moskva 1969, S. 31
- ³ P. Pavlinov: Borba s grafičeskij negramotnost'ju. In: *Fron nauki i tehniki* 12, Moskva 1933, S. 63
- ⁴ L. Moholy-Nagy: Von Material zu Architektur. Bauhaus-Bücher, München 1929, S. 9-19
- ⁵ E. Kállai: Idea a vývoj Bauhausu. In: *Výtvarná výchova* 3, Bratislava 1935
- ⁶ D. Sarabjanov; A. V. Babičev: Chudožnik. Teoretik. Pedagog. Moskva 1974, S. 74
- ⁷ R. Chicher: K voprosu ob ideologii konstruktivizma v sovietskoj architekture. In: *Sovetskaja architektura* 3, Moskva 1928, S. 92-102
- ⁸ J. Vydra: Půlstoletí lidové výroby v ČSR 1895-1945. Archiv Slovenskej národnej galérie v Bratislave
- ⁹ Ebd.
- ¹⁰ „Cestou XX. storočia“. In: *Výtvarná výchova* 3, Bratislava 1935, S. 2
- ¹¹ J. Kováčiková-Horová: O keramickém oddělení ŠUR. In: *Ars* 2, Bratislava 1969, S. 74
- ¹² E. Kállai schreibt: „ak žiak Bauhausu prišiel po absolvovaní prípravného kurzu do jednotlivých prísne praktických a účelových stolárskych, kovobrných, maliarskych či stavebných, dielni, nemohol urobiť nič lepšieho než zabútnúť na doterajšie školenie, v ktorom sa v plnej nevinnosti a beztrastnosti oddával materiállovej a formovej fantázii“. E. Kállai, a.a.O., S. 10)
- ¹³ Vl. Šlepeta: Bauhaus a česká avantgarda. In: *Umění a řemesla* 3, Praha 1977, S. 30
- ¹⁴ I. Blubová: Bauhaus očami bývalého študenta. In: *Ars* 2, Bratislava 1969, S. 125
- ¹⁵ Forum II, Bratislava 1931, S. 90
- ¹⁶ F. Troster: Chvál'a kovu. In: *Výtvarná výchova* 3, Bratislava 1935, S. 16
- ¹⁷ Ebd., S. 46
- ¹⁸ J. Vydra: Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku. In: *Výtvarný život* III, Bratislava 1958, S. 300. Ebenso: Archiv SNG, Bratislava
- ¹⁹ L. Kudlák: Rozpomienky na ŠUR v Bratislave. In: *Výtvarný život* III, Bratislava 1958, S. 301